

Claudio Bacciagaluppi

Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder Scala vor 1850

Fünfundzwanzig Namen sind den Archivdokumenten und gedruckten Libretti zu entnehmen, welche eine sicherlich unvollständige Liste aller Trompeter und Hornisten bilden, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Mailänder Scala aktiven Dienst leisteten oder zumindest als Kandidaten für die entsprechenden Stellen vorspielen durften (siehe die Tabelle im Anhang 2). Ich erachte es als einen moralischen Grundsatz, bei jeder historischen Untersuchung durch eine interpretierende Annäherung die Erinnerung an die Leistungen verblichener Menschen im Sinne der antiken *pietas* zu pflegen. Es wird daher in den nächsten Seiten zunächst versucht, Beweggründe und Bestrebungen hinter den sauber aneinandergereihten Daten zu suchen.

Gleichzeitig erlaubt der Einblick in die Lebenswelten dieser Männer (damals war der Ausschluss der Frauen aus diesem Beruf eine Selbstverständlichkeit) eine – wie geringfügig auch immer – bewusstere Haltung gegenüber unserer heutigen Lebenswelt, deren Werte und (ausdrückliche oder unausgesprochene) Regeln die Historie zu relativieren helfen dürfte. So sei als Leitgedanke für die folgenden Betrachtungen vorangestellt, dass sich die erwähnten Herren an der Kreuzung von drei verschiedenen Strömungen befanden, welche die damalige musikalische Welt nachhaltig veränderten. Diese drei Faktoren, welche ihre Biographien als Musiker beeinflussten, entsprangen den damaligen Entwicklungen auf dem Gebiet der Komposition, der Soziologie des Berufsmusikers und der Technologie des Instrumentenbaus. Den Nachvollzug im Vergleich zur heutigen Welt überlassen wir dann jedem Leser, jeder Leserin. Als Fazit werden wir uns eine Überlegung zur Rolle der Klappentrompete im Orchester der italienischen romantischen Oper erlauben, die wir nach allen dargestellten ›materiellen‹ Bedingungen unter einem ästhetischen Gesichtspunkt betrachten möchten.

Schirotti – der überforderte Trompeter In den frühen 1820er-Jahren gelangten auf die Schreibtische der Verantwortlichen der Mailänder *direzione teatrale* verschiedene Briefe, worin sich Blechblasinstrumentenspieler über die besonderen Anstrengungen beklagten, welche die zeitgenössische Musik den Vertretern ihres Faches abforderte.¹ Pietro Viganò war sogar bereit, sein Instrument – die Trompete – aufzugeben:

»Professor Pietro Viganò, Trompetenspieler, hat seit zwölf Jahren die Ehre, seine professionellen Dienste dem k. und k. Theater alla Scala zu erweisen, gegen das abendliche Entgelt von vier mailän-

¹ Zur Struktur der Theaterverwaltung vgl. zum Beispiel Remo Giazotto: *Le carte della Scala: storie di impresari e appaltatori teatrali* (1778–1860), Pisa 1990, und Giampiero Tintori: *Cronologia: opere, balletti, concerti 1778–1977*, Gorle 1979.

dischen Lira. Die Setzart, welche die Theatermusik-Komponisten heutzutage fast allgemein anwenden, bedingt, dass die Trompete sehr beansprucht wird, und dies belastet den Spieler selbigen Instrumentes. Der Appellierende hat die Jahre robuster Jugend bereits hinter sich und möchte nun die Bürde seiner Profession etwas erleichtern und daher im besagten Theater alla Scala eine weniger anstrengende Stelle zur Ausübung seines Berufes. Das kürzlich erfolgte Ableben des einstigen Spielers des sogenannten Waldhorns [corno da caccia], Cesare Cova, hat seine Stelle vakant werden lassen. [...] Diese Stelle strebt der Appellierende nun an als eine Stelle, welche nicht nur weniger anstrengend in Bezug auf seinen Beruf, sondern auch besser entlohnt wäre, was auch für seine Familie eine Erleichterung wäre, welche aus sieben Kindern und der Ehefrau besteht.« (I-Mas, GG 16, Pietro Viganò, 29. November 1821; Anhang 1, Dokument 1).²

Auch andere Spieler waren von der modernen Schreibart der Theatermusik-Komponisten überfordert. Anspruchsvolle Solopassagen und die Forderung nach mehr Farbe und Dichte im Klang ließen die diskreten Haltetöne oder schlichten Fanfaren des Blechs im klassischen Orchestersatz in Vergessenheit geraten. Antonio Schioli wurde bei seinem Antrag für einen entlastenden Ersatzspieler von niemand Geringerem als Alessandro Rolla unterstützt, dem langjährigen *primo violino e capo d'orchestra* des Scala-Orchesters.

»Sehr geehrter Herr Delegierter. In Antwort auf Ihre Eingabe vom vergangenen 31. Januar auf der Rückseite der Petition des Herrn Antonio Schioli, erste Trompete im Orchester des Theaters alla Scala, welche darauf zielte, einen Ersatzspieler zu erhalten, der ihn teilweise von seinen abendlichen Mühen entlaste, kann ich [seine Schilderung] nur bestätigen [...]. Zu beachten ist, wie ich es bereits anderwärtig getan, dass mit der heutigen willkürlichen Instrumentierung ein Bläser nicht ohne außerordentliche Anstrengung einen ganzen Abend durchhalten kann, welche Anstrengung sowohl der Kunst wie der Gesundheit nachteilig gerät. [...] Hätte sich Herr Schioli schon vorher in einem solchen Zeitalter der Instrumentalmusik befunden, wäre er bestimmt nicht dreißig Jahre im Dienst verblieben.« (I-Mas, GG 16, Alessandro Rolla, 4. Februar 1824; Anhang 1, Dokument 2).

Welcher war aber der Einsatzbereich des Ersatzspielers? Die ermüdeten Titulare wollten erreichen, dass sie während der Ballette ausruhen durften, welche als Zwischenakte und am Schluss der Oper aufgeführt wurden. Sogar Agostino Belloli, Sohn des berühmten Hornspielers Luigi (1770–1817), reichte 1823 eine solche Petition ein. Sein Anliegen wurde von Gaetano Crippa unterstützt, einem Mitglied der *direzione teatrale*.³ Auch Crippa betont, die Schuld liege bei der schwierigen modernen Orchestrierung.

»Herr Agostino Belloli, erstes Horn im Orchester des königlichen Theaters alla Scala, äußert in der beiliegenden Petition, dass er unmöglich in den Balletten mitspielen kann, da das an sich schon schwierige Instrumentenspiel nun von der heutigen Art der Musik noch schwieriger gemacht wird;

- 2 Die verwendeten Archivquellen werden wie folgt zitiert: I-Mas, GG 16 = Mailand, Archivio di Stato, Atti di governo, Spettacoli pubblici, Gestione governativa 16, Subalterno A: personale; I-Mc = Mailand, Conservatorio G. Verdi; I-Ms = Mailand, Biblioteca Teatrale Livia Simoni e Archivio del Teatro alla Scala; I-Mt, SP = Mailand, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Spettacoli Pubblici. Der originale Wortlaut der Zitate wird im Anhang 1 wiedergegeben.
- 3 Zum nobilis homo Crippa vgl. Giazotto: *Le carte della Scala*, S. 116.

er bittet, dass ihm eben zum Dienst bei den Balletten ein Ersatzspieler gegönnt werde.« (I-Mas, GG 16, [Gaetano] Crippa, 13. Mai 1823; Anhang 1, Dokument 3).

Während die musikalische und die administrative Leitung des Theaters mit dem Anliegen der Blechblasinstrumentenspieler Verständnis zeigten, wandten sich die Intendanten, die nur zu gerne auf eine solche Verdopplung des Personals verzichtet hätten, dezidiert dagegen. Die Frage nach der doppelten Besetzung *per l'Opera, e Ballo* wird noch lange die Gemüter beschäftigen. Wir werden 1837 der Frage in Zusammenhang mit den vom Virtuosen Giuseppe Araldi verlangten Arbeitsbedingungen wieder begegnen. Zunächst aber wenden wir uns dem zweiten Einflussfaktor zu, dem soziologischen.

Zerbi – die veränderte Soziologie des Scala-Orchesters Um den zweiten eingangs genannten Faktor zu behandeln, die Lebensbedingungen des Berufsmusikers, können wir wieder von Schirolis erwähneter Bittschrift ausgehen. Als Schirolis im Januar 1824 einen Ersatzspieler für die Ballette verlangte (Anhang 1, Dokument 2), hatte er vermutlich bereits jemanden im Auge. Im Dezember 1823 hatte nämlich ein Giuseppe Zerbi seinerseits ein Gesuch eingereicht, woraus wir ablesen können, dass er bereits in der Scala als Zuzüger tätig gewesen war.

»Der Antragstellende Giuseppe Zerbi, zur Zeit wohnhaft in Contrada de' Sponari Nummer 4013, Trompetenspieler [*tromba diritta*], war sechs Jahre im ununterbrochenen Dienste des k. und k. Theaters alla Canobbiana, und mehr als ein Jahr als Zuzüger im k. und k. Theater alla Scala; nun möchte er als Schüler in diesem Theater alla Scala angenommen werden. Er bittet daher die k. und k. Regierung, dass sie ihn zum Schüler in Erwartung der Stelle, die frei werden sollte, ernennen möge.« (I-Mas, GG 16, Giuseppe Zerbi, 1. Dezember 1823; Anhang 1, Dokument 4).

Was uns hier besonders interessiert, ist, dass Zerbi eine altertümliche Terminologie zur Beschreibung seiner erwünschten Anstellung verwendet. Was er als »Schüler in Erwartung der Stelle« bezeichnet (*alunno aspirante alla piazza*), ist nichts anderes als der *super-numerarius cum spe succedendi*, der aus der traditionellen Organisation der Hofkapellen bekannt ist. Ein Musiker trat nämlich zunächst als (unbezahlter) überzähliger Spieler in einer Kapelle ein; ein solcher Dienst gab ihm aber ein Vorrecht auf den Antritt der Stelle des Inhabers nach dessen Ableben (die Stellen wurden in der Regel auf Lebenszeit vergeben).

Auch Zerbi wurde in seinem Antrag von Alessandro Rolla unterstützt. Rolla befürwortet in einem Gutachten über Zerbi – ganz im Sinne des traditionellen Ausbildungswegs – eine ›Lehrzeit‹ im Orchester als wichtigen Teil des Ausbildungswegs eines Musikers und schlägt sogar vor, mehrere ›Lehrlinge‹ anzustellen, um eine Konkurrenz zwischen mehreren jüngeren Spielern zu fördern (Anhang 1, Dokument 5). Schirolis hingegen wollte vermutlich Zerbi sofort zu einem regelmäßigen Einkommen verhelfen. Deswegen wählt er in seinem Brief nicht die gleiche Terminologie wie sein Schüler,

welcher eine Anstellung als *supernumerarius* zum Ziel hatte, sondern bittet die Theaterdirektion um einen zusätzlich bezahlten Ersatzspieler. Die Ernennung eines neuen Zusatzspielers sprengte somit den traditionellen finanziellen Rahmen der Musikkapellen: Diese hatten nämlich einen auf mehrere Jahre hin festgelegten Haushalt, der unter den gegenwärtig angestellten Musikern verteilt wurde (aus diesem Grunde mussten ja die *supernumerarii* unbezahlt bleiben). Bezahlte Zusatzspieler zu engagieren bedeutete aber, dass der Lohn eines jeden nicht mehr nur einen Anteil an einer vorgegebenen Gesamtsumme darstellte, sondern im Verhältnis zur Leistung der Spieler stand. Giuseppe Zerbi wurde jedenfalls im Januar 1824 zum »*alunno p[er] lo strumento di tromba dritta presso l'orchestra dell'I.R. Teatro alla Scala*« ernannt (I-Mt, SP, 48: 30. Januar 1824).

Gorré – der Nachwuchs aus dem Conservatorio Die Gründung des Mailänder Konservatoriums 1808 trug sicherlich mit dazu bei, die traditionelle Struktur der Berufsorganisation zu sprengen. Offenbar wuchs in dieser Zeit der Bedarf nach professionellen Musikern: Noch 1824 beklagte sich Rolla, dass es überhaupt zu wenig Trompetenspieler gebe (Anhang 1, Dokument 5). Mit der Gründung des Konservatoriums sorgte die Regierung selber für den Nachwuchs der Berufsmusiker. Im scharfen Gegensatz zur traditionellen Argumentation, welche er im Fall Zerbis benutzte, rückte Rolla genau diese Tatsache in den Vordergrund, als es um die Nachfolge des 1821 verstorbenen Hornisten Cesare Cova ging. Da die Regierung schon viele Mittel in die Ausbildung der Studierenden am Konservatorium investiert habe, so seine Überlegung, seien Konservatoriumsabgänger gegenüber anderen Kandidaten vorzuziehen.

Cesare Cova hatte die Stelle des zweiten Hornisten am zweiten Pult innegehabt. Nach seinem Tod trafen zwischen dem 26. und dem 29. November 1821 fünf Bewerbungen für seine Nachfolge ein. Die Kandidaten waren zwei Studenten des Konservatoriums, Paolo Gorré und Antonio Mantovani, ein ehemaliges Mitglied des Scala-Orchesters, Giacomo Guidoni, Giuseppe Sartirana, erstes Horn im Teatro Re, und der damalige zweite Trompetenspieler an der Scala, Pietro Viganò. Die Wahlkommission bestand aus drei Orchestermusikern: dem Konzertmeister Alessandro Rolla, dem ersten Violoncellisten Giuseppe Storioni und dem ersten Hornisten Agostino Belloli. Viganò komme laut dem Gutachten als ausgebildeter Trompeter nicht in Frage. Mantovani und Guidoni seien weniger tüchtige Spieler als die anderen. Sartirana sei zwar ein guter Spieler, es werden jedoch ganz andere Kompetenzen von einem zweiten Horn verlangt als von einem ersten Hornisten wie Sartirana. Gorré wurde schließlich im Juni 1822 angestellt, nachdem er bereits seit einigen Monaten interimistisch die Stelle innehatte.⁴ Die Gründe, die Rolla

4 I-Mas, GG 16, 27. November 1821: Bewerbung Gorrés; 4. Dezember 1821: Liste der Bewerber; 14. Dezember 1821 und 26. Januar 1822: Gutachten; 4. Juni 1822: Anstellung Gorrés.

für sein Bevorzugen Gorrés nennt, sind bemerkenswert, denn sie spiegeln das neue Berufsbild des professionellen Musikers mit Konservatoriumsausbildung wider. Gorré sei als zweiter Hornist ausgezeichnet, nicht so sehr in der Praxis, sondern vielmehr in der Theorie (dafür habe er einen Preis in der letzten Akademie gewonnen). Darüber hinaus, und vor allem, habe er »als Stipendiat dieser k. und k. Institution, und daher quasi als Sohn der Regierung, jeden Vorrang zu genießen.« (I-Mas, GG 16: Alessandro Rolla, 14. Dezember 1821; Anhang 1, Dokument 6).

Araldi – der neue Virtuose Der dritte Faktor, der das Leben der Blechblasinstrumentenspieler im untersuchten Zeitraum radikal veränderte, war die technologische Entwicklung im Instrumentenbau. Einerseits erlaubten neue Instrumente einen viel differenzierteren Ausdruck und eine entsprechende Aufwertung der Rolle des Spielers selber, andererseits zwang das Auftreten jüngerer, auf den neuen Instrumenten trainierter Interpreten die älteren Musiker zur Aufgabe ihrer lang gehegten Berufspläne.

Am 23. Dezember 1827 gab der bereits genannte Hornist Giuseppe Sartirana eine Akademie in einem nicht identifizierten Mailänder Theater. Der Titel des Konzerts war »Der Jägermeister im Park«, und die Musiker waren entsprechend gekleidet. Hervorgehoben wurden in einer am 4. Januar erschienenen Rezension die gelungenen Echo-Effekte (Anhang 1, Dokument 7). Wir können uns unschwer vorstellen, was hier vom Instrument verlangt wurde: Eine Jagdszene wird mimetisch abgebildet, und das Waldhorn überschreitet nicht die Grenzen seiner traditionellen Rolle. Was für eine Sensation scheint uns daneben das Konzert, das am selben Abend im Teatro Re gegeben wurde!

»Paganini und Araldi. – Bekanntlich dürfen zwischen dem 21. und dem 26. [Dezember] die Theater nur für Akademien geöffnet bleiben. Herr Paganini hat den Abend des 23. dem Genuss einer solchen gewidmet und als Arena seines Triumphs dieses Theater gewählt. Selbst nach Paganinis Melodien haben die Empfindung, das perfekte und zugleich unangestregte Spiel, die Süße beim Blasen seiner Trompete dem glücklichen jungen Araldi außerordentlichen Beifall verschafft. Dieser wurde nach Ende seines Konzertes auf die Bühne zurückverlangt, damit er davon Zeuge werde.« (Anhang 1, Dokument 8).⁵

Schon bei der quantitativen Feststellung staunen wir, dass Giuseppe Araldi bei der Rezension ebensoviel Platz wie Niccolò Paganini eingeräumt wird. Die Wortwahl bei der Beschreibung des Trompetensolos versetzt uns aber geradezu in eine neue Welt: Die Trompete spielt empfindungsvoll, süß und ohne Anstrengung. Mit keinem Wort werden die traditionellen Assoziationen des Instrumentenklangs erwähnt. Nun, alleine auf einer

5 Vgl. auch Danilo Prefumo: *Niccolò Paganini*, Palermo 2006, S. 91.

Klappentrompete, mit ihrem abgeschwächten, feineren Klang und ihren chromatischen und damit auch kantablen Möglichkeiten, war ein solcher Auftritt denkbar.⁶

Araldi hatte sich jedenfalls Ende der 1820er-Jahre einen Namen gemacht. Spätestens in der Saison 1831/32 (I-Mt, SP 11.3: 7. Juli 1832) war er als erste Trompete an der Scala angestellt. Sein Selbstverständnis als Musiker wurde von vielen Intendanten jedoch als Übermut empfunden. Seine Virtuosen-Allüren waren nämlich selbstverständlich mit Lohnanforderungen verknüpft. Unter dem *impresario* Teodoro Gottardi wurde er 1832 entlassen, und an seiner Stelle trat Giuseppe Viganò, Sohn des alten Pietro, den Posten als erste Trompete für die Oper an. Der aufmerksame Rolla protestierte (umsonst) dagegen: Araldi solle wieder ins Orchester aufgenommen werden, und der aufgerückte zweite Trompeter und ehemalige Violinspieler, Antonio Libois, solle an seinen Platz in den zweiten Geigen zurückkehren (Anhang 1, Dokument 9). Umgekehrt rühmte sich der folgende *impresario*, Graf Visconti, mit der Neuanstellung Araldis als einer deutlichen Verbesserung der Orchesterbesetzung.⁷ Bartolomeo Merelli ging 1837 wieder auf Sparkurs, und zwar radikaler als sein Vorgänger Gottardi. Da er sich mit Araldi wegen seiner Lohnerhöhungswünsche nicht verständigen konnte, nahm er die Gelegenheit wahr und schaffte die Unterteilung zwischen Operndienst und Ballettdienst ab. Somit wurde auch Viganò (Sohn) entlassen und anstelle der beiden ein ›Deutscher‹ berufen, Anton Machan (Anhang 1, Dokument 10).

Der Aufstieg der neuen Technologien und einer aufstrebenden Generation von Spielern mit ungewöhnlichen Ambitionen trieb, zusammen mit der Konkurrenz aus dem Konservatorium, die auf alte Art trainierten Spieler an den Rand des Marktes. Giuseppe Zerbi, den wir 1824 als hoffnungsvollen »alunno« im Orchester verlassen hatten, musste sich vom Haupttheater zurückziehen und sich mit einer weit weniger anspruchsvollen Stelle begnügen. 1834 finden wir ihn – neben Sartirana als Hornist – in der Besetzungsliste des zweiten k. und k. Theaters in Mailand, der Canobbiana, wo während der Saison an der Scala eine leichtere Muse gepflegt wurde (I-Mt, SP, 9.3: Graf Visconti, 11. Dezember 1834). War er ein schlechter Spieler oder hatte er nur die neuen Technologien verpasst? Die letzte dokumentarische Erwähnung, die wir von ihm finden konnten, ist ein Brief, in dem Zerbi 1841 um die Aufhebung einer Suspendierung wegen Insubor-

- 6 Zur Erschließung neuer Affektgehalte für die Trompete dank der neuen Klappentechnologie vgl. den kritischen Bericht zu Vincenzo Bellini: *La sonnambula*, hg. von Alessandro Roccatagliati und Luca Zoppelli, Mailand 2009 (Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini, Bd. 7), S. XLIX, sowie den Videoausschnitt zu Bellini unter www.youtube.ch/user/fspinterpretation (9. Juli 2014).
- 7 »[...] dappoiché l'Appalto venne assunto dal sottoscritto questi ha migliorato l'Orchestra specialmente coll'introduci una nuova Tromba dritta nel celebre professore Araldi.« I-Mt, SP, 11.3: Graf Visconti, 13. April 1835.

dination bittet: Beim Lesen interpretieren wir fast unwillkürlich die Begebenheit dahingehend, dass er mit seinem Los nicht zufrieden war (I-Mt, SP, 99.2: 3. Dezember 1841).

Tomaschka und Machan – die (Klappen-)Trompete als Militärintstrument Die Erwähnung eines deutschen Namens als Nachfolger von Araldi unter dem Intendanten Merelli gibt uns die Gelegenheit, auf zwei Personen einzugehen, die das Bild vom neuen Instrument, der Klappentrompete, zu ergänzen helfen. Joseph Tomaschka und Anton Machan, beide langjährige Trompeter im Scala-Orchester, waren nämlich beide Militärmusiker in der in Mailand stationierten k. und k. Garnison. Über Joseph Tomaschka berichtet 1824 die *Allgemeine musikalische Zeitung* wie folgt:

»Hr. Joseph Tomaschka, aus Deutschböhmen gebürtig, Staabstrompeter bey dem hier garnisonirenden Regimente Kaiser-Uhlanen, und ausgezeichnete Spieler auf der Klappentrompete, erwarb sich sehr vielen Beyfall mit seinen A Soli, die er bey Gelegenheit eines Pas de deux diese Stagione im Orchester des hiesigen grossen Theaters auf besagtem Instrumente spielte. Wie ich höre, soll er selbst auf der Trompete ein starker Concertist seyn, und alles von sich selbst erlernt haben.«⁸

Nach diesen – vielleicht seinen ersten – Auftritten blieb Tomaschka mehrere Jahre im Orchester tätig. Meist als »Giuseppe Thomas« verballhornt, erscheint sein Name in mehreren gedruckten Libretti zwischen 1826 und 1831, in letzterem Jahr neben Giuseppe Araldi.⁹ Der in Mailand tätige Österreicher Peter Lichtenthal erwähnte ihn noch in seinem 1836 erschienenen Musikwörterbuch: Den Eintrag dürfte er jedoch schon einige Jahre vorher verfasst haben, denn zu dieser Zeit wird Tomaschka nicht mehr in den Archivquellen erwähnt.¹⁰

Anton Machan, den wir oft als »Antonio Machau« erwähnt finden, war, wie wir aus Merellis erwähnten Schreiben erfahren (Anhang 1, Dokument 10), im Husarenregiment. Sowohl Ulanen wie Husaren waren Kavalleriekorps – aus Polen beziehungsweise Ungarn – in kaiserlichen Diensten. Dieser Umstand ist nicht ohne Belang, denn dadurch wird die Glaubwürdigkeit von Franciszek Mireckis Schilderung in seinem Instrumententraktat (Mailand, um 1824) bekräftigt:

»Die heutige Erfindung der Klappentrompeten hat die Benutzung dieses Instrumentes sehr vereinfacht. Zugleich unterscheidet sie sich von der gewöhnlichen Trompete durch die süsse Abschwächung

8 AMZ 26 (1824), Sp. 537. Ich bedanke mich bei Reine Dahlqvist für den Hinweis auf dieses Zitat.

9 Felice Romani/Gioacchino Rossini: *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre, melodramma in due atti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala nel carnovale 1831*, Mailand [1831].

10 »Il Capobanda del qui stazionato reggimento d'Ulani Imperatore, signor Giuseppe Tomaschu, presentemente anco Prima Tromba dell'orchestra della Scala, si distingue pur egli come valente sonatore di Tromba a chiavi.« Pietro Lichtenthal: *Dizionario e bibliografia della musica*, Mailand 1836, Nachdruck Bologna 1970, Bd. 2, S. 259.

des natürlichen strahlenden Klanges. Solche Trompeten werden gemeinhin nur in Militärkapellen, besonders der Kavallerie, gebraucht.«¹¹

Nach der Entlassung von Araldi und Viganò (Sohn) schlug Merelli zwei neue Trompeter für das Orchester vor: Anton Machan als ersten Trompeter für Oper und Ballett und Giovanni Zerbi als zweite Trompete, vermutlich ein Verwandter des Giuseppe. Im Unterschied zur 1821 ernannten Kommission von Orchestermusikern wurde 1837 für alle neuen Spieler ein Gutachten vom Direktor des Konservatoriums, Nicola Vaccai, erbeten (dies ist ein erneuter Hinweis auf den Wandel im Berufsleben). Machan kam am 30. November zu seinem Vorspiel in die Konservatoriumsbibliothek, zusammen mit einem anderen Instrumentalisten; Zerbi spielte am 6. Dezember vor. Vaccais Urteil fiel wie folgt aus:

»Heute haben sich die genannten Anton Machan und Claudio Daelli in die Bibliothek dieses Instituts begeben, und nach erfolgtem Vorspielen habe ich das Vergnügen, Eurer Hochwürden berichten zu können, dass er [Machan] ein lobenswerter Trompetenspieler ist, sowohl bezüglich seines Ansatzes wie auch bezüglich seiner Intelligenz, und sobald er etwas Orchestererfahrung hat – was ihm leicht fallen wird – ist er ohne Vorbehalt.« (I-Mt, SP, 16.3; Nicola Vaccai, 30. November 1837; Anhang 1, Dokument 11)

»Es ist meine Pflicht, Sie darüber zu informieren, dass gestern der genannte Zerbi Giovanni sich in dieser Bibliothek vorgestellt hat, und nach erfolgtem Vorspielen auf der Trompete kann ich nur bestätigen, was ich Eurer Hochwürden am vergangenen 28. November mit Zeichen Nr. 19 geschrieben habe: Daher erweist er sich unterhalb des Durchschnitts in jedem Belang.« (I-Mt, SP, 16.3; Nicola Vaccai, 7. Dezember 1837; Anhang 1, Dokument 12).

Die ganze Familie Zerbi war offensichtlich vom Pech verfolgt.

Languiller – Trompeter und Hornist Bei der ersten Vorstellung von Verdis *Attila* an der Scala (1846) spielte Araldi die erste Trompete. Am zweiten Horn finden wir einen jungen Spieler mit französisch anmutendem Namen: Marco Languiller. Das Orchester spielte mit der gleichen Besetzung im folgenden Jahr Donizettis *Don Sebastiano*. Bei der Reprise des *Attila* 1849/50 spielte aber nicht Araldi, sondern Languiller die erste Trompete (laut den Angaben der gedruckten Libretti, siehe die Tabelle im Anhang 2). Hatte Araldi erneut zu viel Lohn gefordert? Wir können leider nicht erklären, warum Araldi schließlich

11 »L'invenzione oggidì delle Trombe colle chiavi ha agevolato d'assai l'uso di questo stromento, e lo ha reso nell'istesso tempo differente dalla Tromba comune coll'addolcire il proprio squillo naturale. L'uso di tali Trombe non è comune che nelle bande militari particolarmente di cavalleria.« Franciszek Mirecki: *Trattato intorno agli Istrumenti ed all'Istrumentazione*, Mailand [um 1824], S. 14. Ebenfalls in Mailand tätige böhmische Trompeter im Dienste der Armee waren Franz Tutsch und Giovanni Balzarek – letzterer sogar Erfinder eines neuen Klappentrompetenmodells; vgl. den Beitrag von Jaroslav Rouček im vorliegenden Band.

seinen Posten aufgeben musste. Eine andere Frage betrifft jedoch seinen unmittelbaren Nachfolger: Wie ist es zu verstehen, dass ein zweiter Hornist die Stelle des ersten Trompeters übernimmt?

Am Konservatorium in Mailand wurde im ersten halben Jahrhundert seines Bestehens offiziell nur die knappe Trompetenschule von Bonifazio Asioli verwendet. Asioli, der erste Direktor der Anstalt, hatte für jedes Instrument elementare Spielanweisungen verfasst – es bedurfte offenbar keiner besonderen Trompetenmethode. Auch das Lehrpersonal war nicht instrumentenspezifisch. Die Professoren für Trompete, Agostino Belloli und später Evergete Martini, waren eigentlich Hornspieler.¹² In diesem Licht erscheint die oben erwähnte Anfrage des alten Trompeters Viganò 1821, den Posten des zweiten Hornisten zu übernehmen, nicht mehr so ungewöhnlich; und umgekehrt mutet die Weigerung der Kommission, seinem Gesuch nachzugehen, fast schon als ein Vorwand an. Marco Languiller (1824–1889) pendelte jedenfalls zweimal zwischen Trompete und Horn. Am Ende seiner Karriere kehrte er wieder zu seinem ursprünglichen Instrument zurück, wie aus einer Besetzungsliste für die Saison 1870/71 hervorgeht.¹³

Languillers französischer Name deutet darauf hin, dass mit ihm die Technologie der Klappe – worauf mindestens teilweise Araldi bestimmt gespielt hat – definitiv dem Ventilmechanismus gewichen sein mag. Um die Geschichte etwas verwirrender zu machen – um die Linearität einer ideellen Entwicklung durch eine Vielzahl von sich kreuzenden parallelen Wegen zu ersetzen – müssen wir in Erinnerung rufen, dass neben Klappen und Ventilen weitere Technologien zur Verfügung standen. Alberto Mazzucato, Korrepetitor und späterer Dirigent, war unter den großen Erneuerern bei der Modernisierung des Scala-Orchesters in den 1840er- und 1850er-Jahren.¹⁴ Er war auch der Herausgeber der italienischen Übersetzung von Hector Berlioz' wichtigem Instrumentierungstraktat. Beim Kapitel über die Trompete fühlte sich Mazzucato genötigt, eine Anmerkung hinzuzufügen, denn Berlioz beschränkt sich auf eine Besprechung des Naturinstruments. Hingegen, so Mazzucato, wurden 1846 in Italien die sogenannten Trompeten *a macchina* verwendet. Diese waren keine Natur- und auch keine Ventilinstrumente. Es ist unklar, was Mazzucato damit genau gemeint hat: Seine Wortwahl entspricht nicht dem terminologischen Gebrauch von Araldi, in dessen Trompetenschule mit *tromba a macchina* das

12 Vgl. die Listen der Lehrbücher und Professoren im CD-Anhang zu *Milano e il suo Conservatorio: 1808–2002*, hg. von Guido Salvetti, Mailand 2003.

13 I-Ms, C.A. 5840. Die Lebensdaten sind der Korrespondenz-Karteikarte in I-Ms entnommen.

14 Vgl. zum Beispiel Renato Meucci: *Changes in the role of the leader in 19th-century Italian orchestras*, in: *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brobeck und Anselm Gerhard, Schliengen 2011 (*Musikforschung der Hochschule der Künste Bern*, Bd. 3), S. 122–137.

Ventilinstrument bezeichnet ist.¹⁵ Mit Mazzucato und Languiller erreichen wir aber die Jahre um 1850 und damit die chronologischen Grenzen, welche wir uns mit der vorliegenden Untersuchung gesetzt haben und welche eine ereignisreiche Umbruchzeit umschreiben.

Die Klappentrompete: eine bewusste Wahl? Nachdem wir uns bisher der biographischen Erkundung der Trompetenspieler an der Scala gewidmet haben, möchten wir die Frage eigens diskutieren, was für ein Instrumentenmodell sie gespielt haben. Araldi kannte drei Modelle, die er in seiner Methode sukzessive behandelt: Natur-, Klappen- und Ventiltrompete. Wir vermuten, dass seine Disposition keiner Teleologie gehorcht, sondern einen didaktischen Weg auslegt. Die Lernenden sollen zuerst das Naturinstrument beherrschen und erst dann, von diesem ausgehend, die technologischen Erneuerungen ausprobieren. Persönlich mag Araldi die Klappentrompete vorgezogen haben, so wie er vermutlich diese für sein erwähntes Solokonzert mit Paganini wählte. Weitere Zeugnisse aus anderen italienischen Theatern weisen ebenfalls darauf hin, dass die Klappentrompete bis in die 40er-Jahre hinein in Italien ein beliebtes Orchesterinstrument blieb.¹⁶ Als »Prima Tromba e Tromba a Chiave« wird der jeweilige Trompetenspieler am Teatro La Fenice in einigen Libretti genannt: beispielsweise 1833 *Beatrice di Tenda* (Bellini), 1834 *Emma d'Antiochia* (Mercadante), 1840 *La solitaria delle Asturie* (Mercadante) und 1845 *Adelia* (Donizetti).¹⁷

- 15 »Questo capitolo intorno alla tromba non è di grande utilità per noi: giacchè qui si parla della tromba semplice, la quale nelle nostre orchestre non si adopera più da parecchi anni. I nostri suonatori adoperano le trombe così dette a macchina; e son quelle cui viene applicato un meccanismo, diverso da quello de' pistoni e de' cilindri, ma che offre presso a poco i medesimi risultati, vale a dire dà la possibilità anche alle trombe di eseguire tutta la scala cromatica. Però, se le trombe, mediante i suddetti meccanismi hanno guadagnato nel completamento della loro scala, hanno anche perduto nella facilità di ascendere agli estremi acuti. Avvertiamo questa cosa, perché in leggendo questo capitolo del signor Berlioz non si sia indotti a credere che i nostri suonatori di tromba possono ascendere tanto acutamente, quanto l'autore accenna.« Ettore Berlioz: *Grande trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderne*, übers. von Alberto Mazzucato, Mailand [1846], Kap. XXXVII, S. 199. Ich danke Renato Meucci für den Hinweis auf Mazzucatos Berlioz-Übersetzung. Zu Araldis Schule vgl. Adrian von Steigers Beitrag in diesem Band.
- 16 Vgl. zur Beliebtheit des Instrumentes in Italien Mendelssohns Briefstelle vom Jahre 1831, zit. von Roland Callmar, in diesem Band auf S. 125.
- 17 *Beatrice di Tenda*, tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice il carnevale e quadregesima 1832–33, con musica del sig. M. Vincenzo Bellini, Venedig 1833; *Emma d'Antiochia*: tragedia lirica da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice nel carnevale e quadregesima 1834, parole di Felice Romani, musica del maestro Saverio Mercadante, Venedig 1834; *La solitaria delle Asturie*, ossia *La Spagna ricuperata*, melodramma di Felice Romani, musica del Maestro Saverio Mercadante, da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice il carnevale 1840, Venedig [1840]; *Adelia*: Melodramma Serio in tre Atti, musica del

Die Geschichte der Trompeten- und Hornspieler im Orchester der Mailänder Scala in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat uns die Möglichkeit gegeben, das Zusammenspiel verschiedener Faktoren zu beschreiben. Die Fantasie der zeitgenössischen Komponisten hat die Musiker und die Instrumentenbauer herausgefordert und wurde ihrerseits von den klanglichen Möglichkeiten neu erfundener Instrumententypen angeregt. Die Veränderungen im Ausbildungsweg und im Berufsbild des professionellen Musikers sowie die Beherrschung neuer Spieltechniken haben den Generationenwechsel um 1820 besonders deutlich markiert. Schließlich möchten wir die Vermutung anstellen, dass die italienischen Orchesterspieler den weicheeren, wenn auch nicht perfekten Klang der Klappeninstrumente auch aus ästhetischen Gründen bis etwa um 1850 bevorzugten und dass diese Art von Instrumenten an der Scala sowie an vielen anderen italienischen Häusern für den Trompetenklang maßgebend war.

Anhang 1: Ausschnitte aus Originaldokumenten

Dokument 1

»Pietro Viganò professore suonatore di tromba, da dodici anni in poi ha la soddisfazione di prestare con tale sua professione i proprj servigi nell'Imperiale Regio Teatro della Scala contro l'indennizzazione serale di lire quattro di Milano. Il metodo quasi generalmente in oggi addottato dai Maestri compositori di musica teatrale fa sì, che lo stromento musicale della tromba è assaisimo adoperato, e quindi riesce di molto grave fatica al suonatore della tromba medesima. Il ricorrente, che ha già percorsi gli anni della robusta gioventù, amerebbe ora di rendere più leggiera la fatica di sua professione, e quindi di avere nel detto Teatro della Scala una piazza meno faticosa nell'esercizio di sua professione. La recente seguita morte di Cesare Cova già professore suonatore di corno da caccia, così detto, ha resa vacante la piazza ch'egli occupava [...]. A tale piazza appunto aspirerebbe il ricorrente comeché quella, che non solo è meno faticosa in ordine alla propria professione, mà benanco per conseguirne una migliore indennizzazione a sollievo anche della numerosa sua famiglia, composta di sette figlj, e la propria moglie.« I-Mas, GG 16: Pietro Viganò, 29. November 1821

Dokument 2

»Pregiat.mo Sig.r Delegato. In riscontro al rispettato di lei eccitamento 31. Genajo ora scorso attergato alla Supplica del Sig.r Antonio Schioli prima Tromba nell'Orchestra del Teatro alla Scala diretta ad ottenere un sostituto che lo sollevi in parte della serale sua fatica, non posso che confermare [...]. Fa d'uopo ritenere, come ho altre volte esternato che coll'abusiva istromentazione del giorno non può un suonatore d'istromento da fiato resistere da solo l'intera serata senza uno sforzo straordinario, dannoso non meno alla persona che all'arte. [...] Se il Sig.r Schioli si fosse

maestro Cav. Gaetano Donizzetti [sic] da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice nel Carnovale e Quadragesima del 1845-46, Venedig [1845].

dapprima incontrato in un'epoca simile per la musica istromentale non conterebbe certamente oltre trent'anni di servizio.» I-Mas, GG 16: Alessandro Rolla, 4. Februar 1824

Dokument 3

»Il S.r Agostino Belloli 1.mo Corno da caccia nell'orchestra del R.o Teatro alla Scala ha rappresentato coll'unita sua petizione che per la troppo grande fatica dell'istromento già gravoso per se stesso, ed ora reso vieppiù pesante dal genere di musica attuale, non può suonare nei balli, e quindi implora che gli venga accordato un supplente pel servizio appunto dei balli medesimi.» I-Mas, GG 16: [Gaetano] Crippa, 13. Mai 1823

Dokument 4

»L'esponente Giuseppe Zerbi ora abitante in Contrada de Speronari al civico N.o 4013 Proffessore di Tromba diritta Avendo servito p. il corso non interrotto d'anni sei all'I.R. Teatro della Canobiana, ed ora più d'un Anno all'I.R. Teatro alla Scala come supplente; ora bramerebbe d'essere messo come alunno in questo I.R. Teatro alla Scala. Implora per tanto Dall'I.R. Governo onde si degni nominarlo alunno aspirante alla Piazza, che verà vacante.» I-Mas, GG 16: Giuseppe Zerbi, 1. Dezember 1823

Dokument 5

»Dal Sig.r Schirolli ho avuto le più soddisfacenti informazioni sull'abilità del Sig.r Zerbi suonatore di Tromba [...]. Penso quindi che la domanda del sud.to Zerbi possa essere assecondata tanto più che essendo rari i suonatori di questo istromento importa assai di formarne in seno all'Orchestra mediante un continuo esercizio, e se fosse possibile sperarlo, anche mediante una certa emulazione frà gli stessi Alunni.» I-Mas, GG 16: Alessandro Rolla, 7. Januar 1824

Dokument 6

»St.mo Sig.r Delegato. Eccitato da lei [...] a riferire sulle petizioni [...] dirette ad ottenere la piazza di secondo Corno da Caccia della seconda pariglia nell'Orchestra dell'I.R. Teatro alla Scala rimasta vacante per la morte del Sig.r Cova, sentito anche il parrere del Sig.r Storioni primo Violoncello, e del Sig.r Belloli primo Corno qui sottoscritti, e addetti al sud.to I.R. Teatro, sulla capacità de' singoli petenti e prese in esame le circostanze da essi addotte; sarei del subordinato sentimento che dovesse a tutti preferirsi il Sig.r Paolo Gorre. Egli è dotato di somma abilità specialmente come secondo Corno da Caccia non tanto in punto esecuzione quanto di teoria come ne fanno fede gli elogi tributatigli, ed il premio che gli venne conferito nell'ultima Accademia all'I.R. Conservatorio di musica: La di lui condotta è comendevole, e la circostanza di essere Alunno nell'I.R. Conservatorio sud.to ne è la prova più convincente. Egli poi come alunno gratuito del prefato I.R. Stabilimento, e figlio per così dire del Governo, meritar deve a mio parere ogni riguardo di preferenza.» I-Mas, GG 16: Alessandro Rolla, 14. Dezember 1821

Dokument 7

»Nella sera del 23 dicembre 1827, il signor Giuseppe Sartirana, professore di corno da caccia, diede un'accademia vocale e stromentale. La parte più integrale di essa fu un concerto diviso in due scene con decorazioni e vestito analogo, intitolato il *Capocaccia al Parco*. Il signor Sartirana eseguì

in modo soddisfacente quanto aveva promesso, presentando col suono del suo stromento gli apparecchi e le particolarità di una grande caccia. Fu singolarmente gradito il pensiero d'imitare da diverse parti la ripercussione dell'eco, mediante altri corni da caccia adattamente collocati tra le quinte del palco scenico.« *I Teatri* 1 (1827/28), S. 621–622

Dokument 8

»Paganini e Araldi. – È noto che dopo la sera del 21 fino a quella del 26, i Teatri non possono essere aperti che per Accademie. Alle delizie di una di queste, il signor Paganini ha dedicata la sera dei 3 [23] prendendo per arena de' suoi fasti questo teatro. Anche dopo le melodie del Paganini, il sentimento, la perfetta e in un facile esecuzione, la soavità nell'inspirar fiato alla sua tromba, meritano straordinari applausi al fortunato giovine Araldi, che, finito il suo concerto, fu richiamato sul palco scenico ad esserne testimoniaio.« *I Teatri* 1 (1827/28), S. 620

Dokument 9

»Sussiste che l'attuale prima Tromba a chiavi, Viganò Figlio, il quale, benché dotato di molta abilità, e sia di molte speranze, non ha quell'esperienza d'Orchestra, e prontezza dell'Araldi Lasciato in Libertà dall'attuale Impresa, ed a ciò potrebbesi remediare, riprendendo L'Araldi e far passare l'altra Tromba a chiavi nella persona di Libois nei violini com'è sempre stato nella cessata Impresa Crivelli.« *I-Mt*, SP, 6.3: Alessandro Rolla, 23. September 1832

Dokument 10

»[...] il sottoscritto [...] fa osservare rispetto alle trombe dritte che essendo stato finora imperfettissimo il servizio pel Ballo prestato dai Viganò, e non essendo stato possibile di convenirsi col S.r Araldi per le pretese di aumenti, è riuscito al sottoscritto di assicurarsi stabilmente il distinto Professore Tedesco Capo Banda del Regimento Ussari S.r Ant.o Machau [recte: Machan], il quale superando d'assai l'Araldi si è assunto anche di suonare tanto nelle opere che nei Balli, vantaggio che da molti anni non si è potuto ottenere, perché il S.r Araldi non voleva prestarsi che per le opere, e così pel ballo l'Appalto doveva dipendere dal debolissimo S.r Viganò, ed incontrare una doppia spesa. Per seconda tromba ha pure fissato il bravo S.r [Giovanni] Zerbi, il quale pure ha assunto il servizio per l'opera ed il ballo.« *I-Mt*, SP, 16.3: Bartolomeo Merelli, 21. November 1837

Dokument 11

»Si sono presentati oggi alla Biblioteca di questo stabilimento i nominati Machan Ant.o, e Daelli Claudio, e tenuto l'esperimento, del primo ho il piacere di potere riferire a V.S. Ill.ma esser Egli un lodevolissimo suonatore di Tromba tanto per la sua imboccatura, che per la sua intelligenza, e quando avrà acquistata un'esperienza di Orchestra, ciò che farà facilmente sarà senza eccezione.« *I-Mt*, SP, 16.3: Nicola Vaccai, 30. November 1837

Dokument 12

»È mio debito d'informarla essersi presentato jeri il nominato Zerbi Giovanni in questa Biblioteca, e tenuto esame sul suo suonar di Tromba non posso che confermare quanto sul suo conto ebbi a scrivere a V.S. Ill.ma nel dì 28 decorso Nov.bre con foglio N.o 19: quindi risulta essere al di sotto della mediocrità in ogni rapporto.« *I-Mt*, SP, 16.3: Nicola Vaccai, 7. Dezember 1837

Anhang 2: Trompeter und Hornisten an der Mailänder Scala vor 1850

Name	Zeugnisse	Rolle	Archivquellen	Libretti (in I-Mc und I-Ms)
Alinovi, Antonio	1806–1821	secondo corno, prima coppia	I-Mas, GG 16	
Araldi, Giuseppe	1831/32, 1834–1837, 1846/47	prima tromba	I-Mt, SP 9.3, 11.3, 16.3	Rossini: <i>Bianca e Falliero</i> , [1831]; Donizetti: <i>Belisario</i> , 1836; Verdi: <i>Attila</i> , [1846]; Mercadante: <i>Orazj e Curiazj</i> , [1847]
Belloli, Agostino	1819–1836	primo corno, prima coppia	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3	Basily: <i>Il califo e la schiava</i> , 1819; Meyerbeer: <i>L'esule di Granata</i> , 1822; Donizetti: <i>Belisario</i> , 1836
Belloli, Luigi	1803–1807	primo corno, prima coppia		Cimarosa: <i>Le astuzie femminili</i> , 1803; Paer: <i>Il sotterraneo</i> , 1807
Cova, Cesare	† 1821	secondo corno, seconda coppia	I-Mas, GG 16	
Gelmi, Cipriano	1821–1838	primo corno per il ballo	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 11.3, 16.3	Auber: <i>La muta di Portici</i> , 1838
Gilardoni, Paolo	1823	primo corno per il ballo (Kandidat)	I-Mas, GG 16	
Gorré, Paolo	1822–1837	secondo corno, seconda coppia; dann prima coppia	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3, 16.3	
Guidoni, Giacomo	1807–1815	primo corno, seconda coppia	I-Mas, GG 16	
Languiller, Marco	1846–1870	secondo corno (1846/47, 1870), prima tromba (1849–1857)	I-Ms, Faldone L, 118/3 und c.A. 5840; I-Mt, SP 106.3	Verdi: <i>Attila</i> , [1846]; Mercadante: <i>Orazj e Curiazj</i> , [1847]; Mercadante: <i>La schiava saracena</i> , [1848]; Verdi: <i>Attila</i> , [1849]
Libois, Antonio	1832–1837	altra prima trom- ba, dann tromba seconda	I-Mt, SP 6.3, 9. und 11.3	
Machan, Antonio	1837/38	prima tromba	I-Mt, SP 16.3	Auber: <i>La muta di Portici</i> , 1838
Mantovani, Antonio	1831–1857	secondo corno, seconda coppia (1821 noch »allievo del Conservatorio«)	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3, 16.3 und 106.3	

Name	Zeugnisse	Rolle	Archivquellen	Libretti (in I-Mc und I-Ms)
Martini, Evergete	1831–1848	primo corno, seconda coppia; später prima coppia	I-Mt, SP 9.3, 11.3 und 16.3	Donizetti: <i>Belisario</i> , 1836; Auber: <i>La muta di Portici</i> , 1838; Mercadante: <i>Orazj e Curiazj</i> , [1847]; Mercadante: <i>La schiava saracena</i> , [1848]
Rossignoli, Paolo	1823	corno	I-Mas, GG 16	
Sartirana, Giovanni	1834/35	primo corno – Canobbiana	I-Mt, SP 9.3 und 11.3	
Schiroli, Antonio	ca. 1791 – † 1824	prima tromba	I-Mas, GG 16	
Sessa, Pasquale	1848	prima tromba		Mercadante: <i>La schiava saracena</i> , [1848]
Taveggia, Alessandro	1834/35	seconda tromba – Canobbiana	I-Mt, SP 9.3 und 11.3	
Taveggia, Francesco	1834/35	secondo corno – Canobbiana	I-Mt, SP 9.3 und 11.3	
Tomaschka, Giuseppe	1824–1831	prima tromba	AMZ 26 (1824), Sp. 537; Pietro Lichtenthal: <i>Dizionario</i> , Milano 1836, Bd. 2, S. 259	Meyerbeer: <i>Margherita d'Anjou</i> , 1826; Bellini: <i>La straniera</i> , 1829; Rossini: <i>Bianca e Falliero</i> , [1831]
Viganò, Giuseppe	1831–1843	»prima tromba a chiavi« (1832); prima tromba per il ballo (1835); seconda tromba (1836)	I-Mt, SP 6.3, 9.3 und 11.3	Donizetti: <i>Lucrezia Borgia</i> , 1833; Donizetti: <i>Belisario</i> , 1836; Verdi: <i>I Lombardi</i> , 1843
Viganò, Pietro	1809–1837	seconda tromba; seconda tromba per il ballo (1835)	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3, 16.3, 48	
Zerbi, Giovanni	1837	seconda tromba (Kandidat)	I-Mt, SP 16.3	
Zerbi, Giuseppe	1817–1841	tromba – Canobbiana (1817); tromba – alunno (1824); Prima tromba – Canobbiana (1834)	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3, 48, 99.2	

Inhalt

Vorwort 7

Reine Dahlqvist Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument
in Wien 1800–1830 11

Martin Skamletz »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist
des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern,
Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.
Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat 40

Krisztián Kovács Zwei Wiener Weiterentwicklungen der Klappentrompete 59

Jaroslav Rouček Johann Leopold Kunerth (1784–1865) 71

Adrian von Steiger Von der *trompette avec clefs*, der Klappentrompete und dem
flageolet. Neue Recherchen zu den Schulen für Klappentrompete und
deren Autoren 92

Roland Callmar Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles
mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830 111

Francesco Carreras/Cinzia Meroni Brass Instrument Makers in Milan 1800–1850 152

Claudio Bacciagaluppi Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder
Scala vor 1850 173

Renato Meucci Der Cimbasso – nicht länger ein Rätsel der Besetzung im
italienischen Orchester 188

Daniel Allenbach Frühe Ventilhornschulen in Frankreich 199

Martin Kirnbauer »... rude, mais il fait merveilles dans certains cas«.
Ophikleiden im Basler Museum für Musik 214

Sabine K. Klaus Die englische Klappentrompete – eine Neueinschätzung 230

Edward H. Tarr »Der göttliche Hugo«, oder Hugo Türpe, ein zu Unrecht
vergessener Kornettsolist des 19. Jahrhunderts 245

Rainer Egger Charakteristik der modernen Orchestertrompete im Vergleich
zur Klappentrompete 271

Markus Würsch Die Klappentrompete – Von Weidingers »Geheimtrompete«
bis zum modernen Nachbau. Geschichtliche, didaktische und
instrumententechnische Reflexionen 281

Sabine K. Klaus im Gespräch mit Edward H. Tarr und Rainer Egger 290

Namen-, Werk- und Ortsregister 307

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 317

ROMANTIC BRASS. EIN BLICK ZURÜCK
INS 19. JAHRHUNDERT • Symposium 1
Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi
und Martin Skamletz unter redaktioneller
Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 4



Dieses Buch ist im Mai 2015 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2015. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-84-0